

Del ensamblaje y otros menesteres*

Of assemblage and other Functions

Recibido: 12-11-12
Aceptado: 30-11-12

Ofelia Soto

Facultad de Arquitectura y Diseño,
Universidad del Zulia, Venezuela
sotofela@gmail.com

Resumen

En el arte contemporáneo y su definición, las técnicas del *collage*, fotomontaje, ensamblaje y sus derivas, son determinantes. A principios del siglo XX, con Picasso y el movimiento DADA, los parámetros y las prácticas del arte sufren un vuelco, pasando desde **la representación** hasta **la presentación** del objeto material o sus fragmentos, instaurándose así en el arte la presencia misma de lo real concreto. Se propone una revisión conceptual a través de un recuento histórico que llama la atención tanto sobre las distintas técnicas analizadas y las ambigüedades o problemas que despiertan sus definiciones, así como sobre los artistas que participaron a través de sus obras o sus teorías en el desarrollo del arte contemporáneo.

Palabras clave:

Ensamblaje, *collage*, fotomontaje, vanguardia, arte contemporáneo.

Abstract

The techniques of collage, photomontage, assembly and their derivatives are determining factors in contemporary art and its definition. At the beginnings of the twentieth century, with Picasso and the DADA movement, the parameters and practices of art were overturned, passing from **representation** to **presentation** of the material object or its fragments, thereby establishing in art the presence of what is real and concrete. Some foundational moments in this history are mentioned as are the artists that established them through their works or theories, decisive orientations in the development of contemporary art, where objects, concept and practices are frequently inseparable.

Keywords:

Assemblage, *collage*, photomontage, vanguard, contemporary art.

* Conferencia ilustrada con 118 imágenes, dictada en el Museo de Arte Contemporáneo del Zulia (MACZUL), Maracaibo, Venezuela, el día 6 de noviembre del 2012 en el contexto de la Exposición antológica del Maestro Oscar d'Empaire.

El ensamblaje, junto al *collage* y al fotomontaje es, desde sus inicios a principios del siglo pasado, uno de los recursos más interesantes del arte contemporáneo. Efectos semejantes fueron logrados anteriormente en la literatura, con la alteración de la sintaxis o la tipografía, por Mallarmé en 1897 y luego por Apollinaire en 1918, quien defendió y propugnó este hallazgo de futuristas, dadaístas y cubistas. Recursos estos que serían absorbidos y mejor fundamentados por el surrealismo hasta llegar a nuestros días. Derivas variantes están presentes en las ambientaciones y en las instalaciones que permanecen hoy con un arraigo insospechado por ese entonces. Así es en el “campo expandido”, término puesto de moda por Rosalind Krauss para referirse no sólo a la escultura, sino también a toda intervención del espacio físico incluyendo el de la geografía como es en el *land art*. Las tendencias del siglo anterior se extienden hasta nuestros días. Las formas se deslizan en las formas y las ideas en las ideas.

Hoy que, cómodamente hablando, todo cae en el cajón de sastre del “arte conceptual” será bueno recordar que lo conceptual deviene entre los neodadaístas norteamericanos de los años 50 y 60, que buscaban y cuestionaban en esos momentos una nueva filosofía del arte influidos como lo estaban por el pragmatismo del filósofo John Dewey y reciclando las ideas del dadaísta Marcel Duchamp.

Así vemos que los “colectivos de artistas”, a sabiendas o no, aún se dan en el espíritu libre del movimiento DADA y son inconcebibles sin sus ideas. El ruido discordante de los primeros músicos dadaístas: Hans Heusser, Walter Serner y Edgar Varese fue apertura para descubrimientos en la música. Así, aunque el “*silencio*” de John Cage se daría en los años sesenta, su música aleatoria del 51 está cargada del azar tan estimado por los dadaístas. Oímos la estridencia en la música de Ginastera y sentimos que podría hallarse solapada, o viceversa, en los sonidos y delirantes ruidos de los actuales grupos musicales multimedia. Todo “colectivo de artistas” que en estos tiempos trabaje seriamente, bien sea con música, gestos, palabras o instalación de objetos, bien que incluya danza, mímica, teatro o acciones, es un arte que pretende en cierta medida regresar, como lo quisieron los dadaístas, al arte involucrado con el mundo, al *arte total*. Y aquel movimiento llamado “arte de calle” que utiliza indistintamente equipos tecnológicos o artefactos comunes y corrientes, cuando se construye dirigido a las comunidades y en espacios públicos es un arte de nuevo alcance social, para llevar el arte a las masas, más allá de

los espacios necesariamente restringidos de los museos y demás instituciones.

Del collage

Las compuertas del arte actual se abren con Picasso en los primeros años del siglo XX. En 1910 artistas franceses del campo de la pintura, se empeñaban en desarticular la bidimensionalidad limitante del plano. En 1911-1912 Picasso decide pegar (en *collage*) en una obra que representa una silla, un fragmento de hule impreso simulando una esterilla de paja. *Nature morte à la chaise cannée* (Naturaleza muerta con silla de rejilla) (fig. 1) es considerado, por los historiadores, el primer *collage*. Aun cuando Braque también experimenta por esas fechas con la técnica, es en el mismo año de 1912 que Picasso pasa a la construcción de guitarras abiertas para ver los planos internos del objeto. En un notable ensayo de la poscrítica, Gregory L. Ulmer señala al collage como “*la innovación formal más revolucionaria que ha tenido lugar en nuestro siglo*” (1983, p. 84). Tal vez porque de estas acciones deriva el ensamblaje con la incorporación directa de los propios objetos o de sus fragmentos materiales, objetos que son esta vez tridimensionales y que se representan a sí mismos. Este aparentemente mínimo paso, es el gran paso conceptual que dará un vuelco a la *mimesis*, a la imitación de la naturaleza en la representación del mundo real, al incorporar en la obra y por ende instaurar en el arte, la presencia misma de lo real concreto.

Por su parte Duchamp, casi al mismo tiempo en que Picasso abre las guitarras, construye un ensamblaje. Con sus experiencias cubistas de 1911 inicia una seria investigación sobre el plano, a la que dedica su interés constante por la representación, paradójicamente estática, del movimiento. Problema que habían planteado los futuristas. Búsqueda que años después el artista venezolano Jesús Soto lograría resolver con el movimiento virtual.

Para Duchamp, además de sus investigaciones sobre el plano, sus estudios sobre la óptica y la percepción serán un proyecto de vida. Sus obras así lo demuestran. Bastaría examinar el diseño propuesto en 1954 con maqueta y fotografías para la instalación de su obra *Étant donnés*: 1. *La chute d'eau*, 2. *Le gaz d'éclairage* (Estando dados...: 1. La cascada, 2. El farol de gas) (fig. 2). Y recordar que relata cómo, en 1913, encontró una rueda de bicicleta y la atornilló a una banqueta de cocina para verla girar, señalando que éste fue su gran hallazgo. Pero, aclaremos el punto, no fue el simple hallazgo de los objetos, sino el

hallazgo, satisfactorio, de la constatación de un concepto, de una idea; bien entendida y expresada por su gran amigo el fotógrafo dadaísta Man Ray¹. Idea que fundamentalmente desemboca en la imposible y perseguida definición del arte, puesto que, según el mismo Duchamp, todos los objetos hechos previamente, es decir objetos (*"ready-made"*) que sean prefabricados por el hombre, son ya de antemano obras de arte. Y es quien es artista, el que los reconoce y los distingue como tales.

Estos objetos, dice Duchamp, no deberán confundirse con otros *"objetos encontrados"*, tales como piedras, hojas o fragmentos de árboles venidos de la naturaleza². Y aunque Duchamp sí habla de objetos despreciables, *"objetos inútiles o anti arte"*, que debían ser destruidos, nada dice de objetos tales como las basuritas que arroja el mar a la playa y que nunca serán investigados ni serán objeto de contemplación intelectual privada de emoción, tal como lo propuso con su ejercicio sobre la percepción en *La rueda de bicicleta* (fig. 3), al mirar el fenómeno del movimiento.

En el arte, las ideas nunca se apartan de las realizaciones, aunque el mismísimo Benedetto Croce pensara que la intuición lo era todo. El artista de hoy elige y construye, estructura, determina, decide. Escoge –lo admitimos– gracias a la *licencia Duchamp*, todo lo que le venga en gana. De su decisión depende sinuosa y peligrosamente la definición del arte.

Del fotomontaje

Hausmann, el artista alemán inventor de esta técnica (fig. 4), la define así en el artículo *Definition der Foto-Montage* (Definición del Fotomontaje):

Los dadaístas que habían inventado la poesía fonética, estática y simultánea, aplicaron el mismo principio a la representación vi-

sual. Y fueron los primeros en usar la fotografía para crear con elementos materiales y espaciales a menudo totalmente discordantes, una nueva unidad en la cual se revelara visual y conceptualmente una nueva imagen representando el caos de una época en guerra y revolución. Y se percataron que su método poseía un poder de propaganda que sus contemporáneos no tenían el valor de explotar. (en Richter, 1965, p. 116)

El fotomontaje alemán dadaísta, en 1917 o 18, fue de una mayor sofisticación intelectual que el *collage*, pues, además de violentar la integración de los elementos formales utilizados en el plano, termina con la supuesta verdad perceptiva del realismo fotográfico.

Si bien en el arte popular anterior al *collage* se pueden encontrar ejemplos de recortes discordantes pegados en un mismo conjunto de imágenes, estos no tienen mayor intención que la de agrupar recuerdos. Luego para entender y estimar bien el impacto del fotomontaje, tenemos que revisar las premisas del arte anterior al dadaísmo. Arte de parámetros formales que lo condicionaban a su similitud con la realidad. Parámetros frecuentemente ajustados a la debida perspectiva renacentista buscaban la armonía y requerían la integración de los elementos formales utilizados. Además de una cierta afinidad de los materiales entre sí. Exigiendo, en el terreno intelectual, una consistente cronología en la escena, un ordenamiento lógico y la debida coherencia temática.

El cine se engrandeció con el fotomontaje. Los cineastas rusos como Eisenstein en 1925 en *El acorazado Potemkin* y después Pudovkin en 1926 con *La Madre*, lograron las escenas efectivas más dramáticas hasta ese entonces. Igual que los sorprendentes carteles del artista Hertzfeld, quien al vivir en Inglaterra cambió su nombre alemán al de Heartfield, nombre con el que es reconocido mundialmente. Muy notables fueron sus Carte-

1 Man Ray, "Prefacio para un libro propuesto: Los cien objetos de mis afectos", citado por William Seitz en *The Art of Assemblage* (1961). No obstante que esta exposición *The Art of Assemblage* es la que instaura la definición conocida de ensamblaje, es el uso, tal como lo decía Andrés Bello, lo que determina el significado del término.

2 Para la historia del ensamblaje y el "ready made" tenemos las palabras del propio Duchamp (1989) que dicen: "En 1913, tuve la feliz idea de ensamblar una rueda de bicicleta a un taburete de cocina y verla girar" (p. 83). Más adelante agrega: "En New York en 1915, compré en una ferretería, una pala para la nieve en la que escribí "En anticipo del brazo roto", "Fue cerca de ese momento cuando la palabra "ready made" se me vino a la mente para designar esta forma de manifestación" (p. 83). Hans Richter cita una carta del 10 de noviembre del 1962 en la que su amigo Duchamp le dice: "Cuando descubrí los ready-made creí haber descorazonado al esteticismo. Pero los Neo-Dada han tomado mis ready-mades para encontrar belleza estética en ellos. Les arrojé el portabotellas y el urinal a la cara, como un reto. Y ahora los admiran por su belleza estética" (1965, p. 208).



Figura 1. Pablo Picasso. *Nature morte à la chaise cannée* (Naturaleza muerta con silla de rejilla) 1912.29 x 37 cm. Collage de óleo, hule y pastel sobre tela. Museo Nacional de Picasso, Paris.

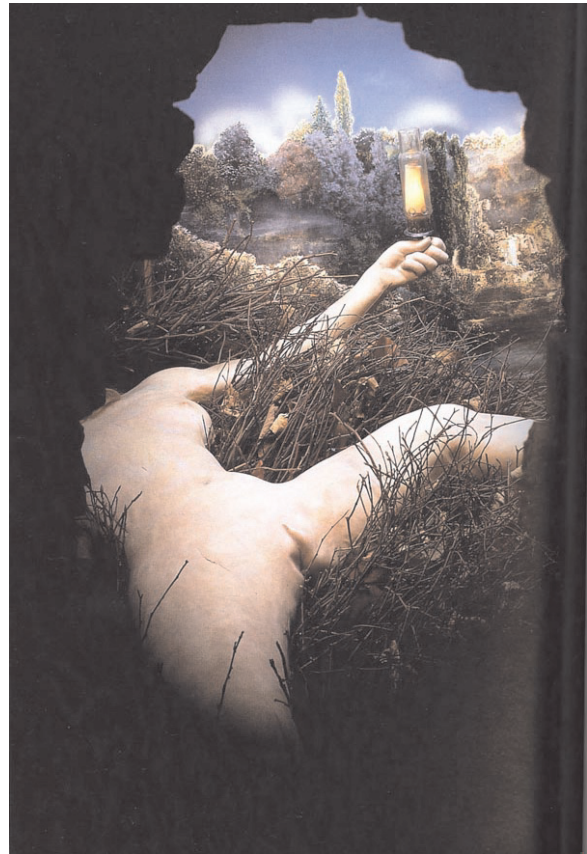


Figura 2. Marcel Duchamp. *Étant donnés*: 1. *La chute d'eau*, 2. *Le gaz d'éclairage*. 1946-1966. Ensamblaje, Museo de Filadelfia.



Figura 3. Marcel Duchamp. *Rueda de bicicleta*. 1913. Ready-made. Altura 125 cm, 64,5 cm diámetro y 60,2 cm altura del taburete. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

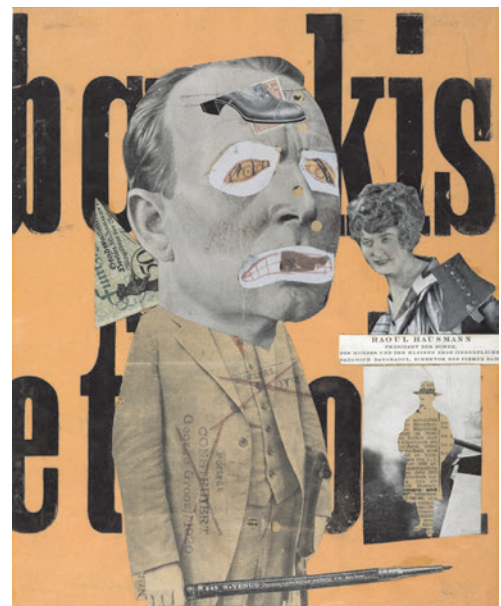


Figura 4. Raoul Hausmann. *El crítico de arte*. 1919-20. Litografía y papel impreso sobre papel. 318 x 254 mm. Colección Tate Gallery.



Figura 5. Oscar d'Empaire. Letra "B", de la serie Abecedario. 2006. 50 x 50 cm. Ensamblaje. Colección Sr. Hans Brinner. Fotografía: Pancho Villasmil.



Figura 6. Oscar d'Empaire. Clavicordio Opus 82. 2012. 250x180x60 cm. Ensamblaje. Fotografía: Fernando Bracho.

les, que en la Segunda Guerra Mundial minaron la moral alemana.

No solamente era el fotomontaje más sofisticado que el *collage* sino que además y en consecuencia, gozaba de una libertad irrestricta al manipular deliberadamente la verdad, creando una existencia, aunque falsa, evidente. En el fotomontaje del que habla su creador Hausmann hay un discurso abierto, directo, donde la imagen al ser distinta de la original expresa otro discurso. Un discurso libre y valiente. Libertad que el fotomontaje obtuvo desde sus inicios y que le dio gran trascendencia en la política y en la publicidad. Asunto, por cierto, utilizado hasta la fecha para el bien o para el mal en todas las ideologías.

En la actualidad el discurso fabricado con el fotomontaje oculta la verdad. No hay valor en el engaño que hoy se perfecciona con la tecnología. El disfrute logrado con los trucos del *Photoshop* mediante la digitalización de la realidad sobrepasa cualquier escrúpulo que se tenga sobre su utilización. Por eso, cuando se llega al punto de un simulacro que se ajuste al análisis de Baudrillard, no podemos olvidar que de una imagen propuesta como información, falseando la verdad, sin control ni reparo alguno, el resultado será una inducción psicológica del espectador, con serias consecuencias, que a los expertos debería, aunque de hecho ya lo hace, dar tema para sustanciosos ensayos políticos.

Del ensamblaje

El término ensamblaje se refiere al acoplamiento de piezas o al engranaje de objetos en el interior de un mismo continente. En la escultura significa la construcción de una obra con distintas técnicas en la juntura de sus partes. En el arte, este término fue acuñado en 1953 por Jean Dubuffet para referirse a sus *collages* con alas de mariposas. Mientras que Marcel Duchamp lo utilizó para referirse a algunos figurines realizados en *papier maché*.

El ruso Tatlin en 1913, Hans Arp en 1916 y Pica-bia en 1921 exhiben discutidos ensamblajes. El surrealista Max Ernst dará la pauta en 1924 con su famoso ensamblaje del ruiseñor que amenaza a unos niños. Y en 1936, Joseph Cornell expone individualmente en la Galería de J. Levy en N. Y. con el reconocimiento inmediato de sus "Construcciones" o esculturas/collages que comprenden una yuxtaposición de elementos y objetos diversos ensamblados en cajas.

Por los años 50 el neodadaísta norteamericano Rauschenberg vuelve al *collage* con las más diversas técnicas que incluyen reproducciones, pintura y gráfica en

obras a las que llama *combine paintings*. Y retomando los "objetos encontrados" de Duchamp para hacer crítica social, renueva la idea de la presentación real del objeto.

El venezolano Mario Abreu, tempranamente, por los años 60, inicia la serie de Objetos Mágicos también llamados Santerías que son ensamblajes en cajas semejantes a altares de devoción, como el famoso *Extractor de conciencia*, de 1964. Mientras que la tendencia de Cornell, en Venezuela, recobra frescura y actualidad con el abundoso trabajo del Maestro Oscar d'Empaire escultor que, paralelamente, muestra ensamblajes con objetos metálicos prefabricados y grandes esculturas con objetos de hierro y madera incorporados (figs. 5 y 6).

Diversas tendencias del mismo recurso, dan lugar a distintos nombres y se prestan a confusiones de lo que los críticos entienden como ensamblaje. Por ejemplo el "Arte de acumulación" que consiste precisamente en la acumulación reiterada de un mismo elemento, como en las obras de Arman que datan de 1960, quien define este arte como la acumulación de objetos comunes y corrientes dentro de una caja de plexiglás o embotados en un material resistente y duro.

La escultora ruso-norteamericana Louise Nevelson, apodada "La Gran Dama", quien fue asistente de Diego Rivera, es de los primeros artistas que en los Estados Unidos utilizaron objetos prefabricados. Desde 1958, construyó obras de enormes dimensiones consistentes en objetos y fragmentos de madera instalados en casillas yuxtapuestas. Obras que, desde luego, son escultura/ensamblaje y no se corresponden con el arte de la acumulación.

Es con una exposición heterogénea en 1961, cuando se produce la aceptación y al mismo tiempo la

ampliación del significado del término ensamblaje, porque en ella exhiben hasta los llamados "chatteros" norteamericanos. Expuesta en el Museo de Arte Moderno de New York, fue organizada por el curador William C. Seitz titulada *The Art of Assemblage*. Es Seitz quien dice, en el "Preámbulo y Reconocimiento del Catálogo": "Si no hubiese parecido extraña la tipografía, el título de este libro podría haber sido *El Arte, No-Arte, y Anti-Arte del Ensamblaje*". Dando a continuación sesudas y poéticas explicaciones de lo que el ensamblaje no es y de cómo las lúdicas y misticadoras obras de Man Ray despiertan elucubraciones sobre las definiciones hasta entonces aceptadas de lo que es ARTE. Seitz concluye diciendo que: "si algo ha sido explorado (tanto en el libro como en la exposición) ha sido, más que la historia, la metafísica del ensamblaje".

Nada bien me sentaría a mí desdecirlo.

Gracias.

Referencias

- Duchamp, Marcel. (1989). "Apropos of «Readymades»". In Kostelanetz, Richard (ed.), *Esthetics Contemporary*. Buffalo, New York: Prometheus Books.
- Richter, Hans. (1965). *Dada: Art and Anti Art*. London: Thames and Hudson.
- Seitz, William. (1961). *The Art of Assemblage*. New York: The Museum of Modern Art.
- Ulmer, Gregory L. (1983). "The Object of Post-Criticism". In Hals Foster (Ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays On Postmodern Culture* (83-99). Port Townsend, Washington: Bay Press.